

# ***EL RETAULE DE LA MARE DE DÉU DEL LLIRI DE VILANOVA DE BELLPUIG\****

**Alberto VELASCO GONZÁLEZ**

L'església de Sant Pere de Vilanova de Bellpuig conserva un esplèndid retaule gòtic que esdevé un testimoni valuosíssim del passat medieval de la vila (fig. 1). Segons algunes informacions poc clares, a principis del segle XIV es fundà a Vilanova la confraria de la Mare de Déu del Lliri, que tenia un altar a la parroquial. Altres informacions, igualment confuses, afirmen que l'obra que aquí analitzem ornamentà dit altar des de finals del segle XVII, o principis del XVIII, i que, donat que el retaule és bastant anterior a aquesta cronologia, la confraria el deuria comprar en algun altre lloc.<sup>1</sup> Veritablement, donat que desconeixem l'origen d'aquesta informació sobre l'arribada del retaule a Vilanova en època moderna, i tenint en compte la tradició de la devoció a la Mare de Déu a la vila, allò més factible és creure que fou la mateixa confraria, qui a finals del segle XV o principis del XVI, decidí encarregar l'execució del mateix.

En primer lloc cal dir que el retaule (265 x 183 cm) es troba estructurat en tres carrers, el central lleugerament més ample que els dos laterals, i que a les seves taules es desenvolupa el cicle dels goigs de la Verge. Al compartiment central hi figura una representació entronitzada de la Mare de Déu, de caràcter icònic (fig. 2). Amb la seva mà esquerra sosté un ram de lliris, element que ha servit per atorgar l'advocació a l'obra,<sup>2</sup> mentre amb el seu braç dret sosté al Nen a la falda. Va ricament abillada amb túnica i una capa de brocat d'or, tot caient aquesta sobre

---

\* El present treball s'inscriu en el marc d'una beca predoctoral UdL concedida per la Universitat de Lleida.

1.- Esteve MESTRE I ROIGÉ, *Història de Vilanova de Bellpuig*, Vilanova de Bellpuig, Ajuntament de Vilanova de Bellpuig, 1999, pàg. 33.

2.- Partint d'interpretacions simbòliques dels salms, el lliri ha estat interpretat tradicionalment com a sinònim de castedat, puresa i virginitat. No sempre és la Verge la que l'ostenta, sinó que en ocasions són els àngels que



Fig. 1.- Retaule de la Mare de Déu del Lli de Vilanova de Bellpuig.

l'acompanyen els que el duen (taula conservada al Museu de Belles Arts de Bilbao, obra signada pel valencià Bartomeu Baró, vid. Ana GALILEA ANTÓN, *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995, pàg. 195, fig. 108), o el propi Nen Jesús, fent la intenció d'oferir-lo a la seva mare. Estem davant un tipus de representació que s'acaba de popularitzar durant el gòtic internacional, com podem veure en un petit retaule-oratori atribuït a Joan Mates (Josep GUDIOL RICART i Santiago ALCOLEA BLANCH, *Pintura Gótica Catalana*, Barcelona, Ediciones Polígrafa S. A., 1986, cat. 235, fig. 434), o la taula de la Verge de l'arquebisbe Mur conservada al Museu de Saragossa procedent d'Albalate (Terol), obra de Blasco de Grañén que, com el nostre retaule, inclou els dotze estels al voltant del cap de la Mare de Déu.





Fig. 2.- La Mare de Déu i el Nen.

els seus peus formant els típics plecs de tradició flamenca, i amb una fresadura de decoració embotida daurada i gofrada. Duu un nimbe daurat i punxonat envoltat de dotze estels que es disposen al voltant del perímetre del mateix,<sup>3</sup> i una alta corona amb motius igualment gofrats, incloent-hi detalls que imiten pedrerries. El Nen, que duu nimbe crucífer, també va ricament vestit, amb túnica i gramalla de mitja màniga, de brocat d'or i ribetejada. Beneeix amb la seva mà dreta, mentre amb l'esquerra sosté l'esfera terrestre, com a ensenya de poder.

El carrer lateral esquerre es troba dividit en tres compartiments. A la part superior ens apareix l'Anunciació (fig. 3), transcorreguda en un interior, tot seguint el text evangèlic de Lluc (1, 26-38) i d'acord, igualment, amb la literatura religiosa del moment. Es mostra el moment en què l'arcàngel Gabriel, en lleugera genuflexió, anuncia a Maria que serà la mare del fill de Déu. La notícia es materialitza en el filacteri que es disposa entre ambdues figures, i on s'hi pot llegir la salutació angèlica: "*Ave gracia plena domi...*". En aquest cas l'arcàngel no duu la vara de missatger que acostuma a aparèixer en aquest tipus de representacions. La Verge, sorpresa en la seva lectura, es porta les mans al pit i dirigeix la seva

3.- Podria dir-se que la presència del ram de lliris i la corona de dotze estels poden estar introduint certes connotacions immaculistes a la representació. No obstant, a la vista del que fins ara s'ha dit sobre aquests tipus icònics marians, cal posar en dubte el talant immaculista d'aquests elements en determinats contextos. El motiu dels estels arrenca de la figura de la Dona Apocalíptica: "*Entonces apareció en el cielo una señal grande prodigiosa: una mujer que tenía el sol por vestido, con la luna bajo los pies, y llevaba sobre la cabeza una corona de doce estrellas*" (Apocalipsi, XII). Va ser a partir de sant Bernat que aquesta "dona vestida de sol" s'acabà d'associar amb la Mare de Déu, ja que el sant cistercenc afirmà que els versos apocalíptics podien interpretar-se com el triomf de la Verge sobre el pecat. A finals del segle XIV la imatge de *Maria in sole* serví per il·lustrar tant les oracions dedicades als "membres virginals", com aquelles al·lusives al tema de la Immaculada Concepció. Tanmateix, a finals de la següent centúria, aparegueren a la zona germànica una sèrie de gravats amb la imatge de la Verge com a dona apocalíptica que, en ocasions, anaven acompanyats d'oracions de tall immaculista (Mirella LEVI D'ANCONA, *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York, College Art Association of America-Art Bulletin, 1957, pàg. 27; Cfr. S. RINGBOM, "*Maria in sole and the Virgin of the Rosary*", a *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXV, núms. 1-2, 1962, pàgs. 326-327; Suzanne STRATTON, "*La Immaculada Concepción en el arte español*", a *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. I, núm. 2, Madrid, 1988, pàgs. 40-41). Amb tot, malgrat aquest to que s'ha conferit a imatges com la que trobem a Vilanova, el creixent de lluna, els raigs de sol i els dotze estels, també acostumen a aparèixer associats a algunes representacions de la Verge de la Humilitat, ja en exemplars ben primerencs, com és el cas del retaule que Jaume Serra (doc. 1358-1389) executà per al retaule de Palau de Cerdanya (GUDIOL, ALCOLEA, op. cit., cat. 121, fig. 249). Posteriorment, aquest tipus iconogràfic potser influí en determinades representacions de la Mare de Déu de la Llet. Seria el cas d'un grup d'obres vinculades a Alejo de Vahía on apareixen els elements que estem comentant (Joaquín YARZA, *Alejo de Vahía mestre d'imatges*, Barcelona, Museu Frederic Marès, 2001, pàgs. 93-96 i 180-182). Altres vegades, ens trobaríem davant una iconografia vinculada a l'ordre dominic, contrària a la teoria de la Immaculada Concepció (STRATTON, op. cit., pàg. 40), essent possiblement en aquest context que caldria entendre la confusa representació que s'emprà a la taula del convent dels dominics de Cervera atribuïda a Pere Garcia de Benavarrí (MNAC) doncs, malgrat no ser una Verge de la Humilitat ni de la Llet, apareix vestida de sol, amb el creixent de lluna als peus i un estel sobre el mantell. Seria força improbable que una obra amb connotacions immaculistes fos executada per ornamentar un altar d'una església dels predicadors (Joaquín YARZA, "Pere Garcia de Benavarrí. Verge i Nen, sant Vicenç Ferrer i donants", a Francesca ESPANOL, Esther RATÉS (eds.), *La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els promotors, els artistes. S. XIII a S. XV*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1991, pàgs. 166-168). A més, com ha deduït Yarza per al retaule de Miraflores, on s'inclou una imatge amb aquestes característiques, cal tenir present que en les primeres representacions immaculistes sempre es representa a la dona-Maria, sense el Nen (Joaquín YARZA, "El retablo mayor de la Cartuja de Miraflores", a *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Sílveo y la Escultura de su época*, Burgos, Institución Fernán González-Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2001, pàg. 221).





Fig. 3.- Anunciació.

mirada vers la figura que acaba d'irrompre en la seva cambra. Ambdós personatges van ricament abillats, amb vestimentes de decoracions brocades i daurades. L'episodi es complementa amb l'arribada de l'Esperit Sant en forma de colom, i que simbolitza la materialització –o Encarnació– del verb de Déu Totpoderós. Com acabem d'assenyalar, l'escena transcorre en un interior domèstic, amb paviment enrajolat, on poden apreciar-se alguns dels elements característics de la composició, especialment el gerro amb els liris col·locat a sobre d'un seient al fons de l'estança, en al·lusió a la puresa virginal de la Verge, així com el llit, el *thalamus Virginis*, que podem apreciar a través d'una porta que s'obre al fons.<sup>4</sup>

La Nativitat-Adoració dels Pastors (Lluc, 2, 1-20) s'emplaça just a sota (fig. 4). Es desenvolupa en un habitacle d'arquitectura simple, amb una obertura al fons que deixa veure l'exterior i una tanca de fusta. L'espai, per tant, es converteix en quelcom més que un simple estable en ruïnes. Els protagonistes es situen en primer terme, seguint un esquema força habitual en l'època, mentre al fons, darrera la figura de sant Josep, es disposen tres pastors, un dels quals fa sonar un instrument aeròfon.<sup>5</sup> L'aparició d'aquests personatges, junt a l'actitud en oració que presenten la Verge i sant Josep, aquest darrer sostenint un rosari entre les seves mans,<sup>6</sup> converteix l'episodi més en una Adoració del Nen que en una Nativitat pròpiament dita. El nounat, que destaca pel seu reduït tamany, apareix envoltat per la característica aurèola de llum que al·ludeix a la seva divinitat. La

---

4.- Sobre aquests elements vegeu David M. ROBB, "The iconography of the annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries", a *The Art Bulletin*, núm XVIII-1, 1936, pàg. 512. Per al tema de l'Anunciació Lucien RUDRAUF, *L'annonciation: étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, Paris, Imprimerie Grou-Radenez, 1943.

5.- Es tracta d'un detall habitual en aquest tipus de composicions i que trobaria els seus orígens en el món clàssic. Ho retrobem en altres obres del mestre, com el retaule de l'àngel Custodi de Cervera (GUDIOL, ALCOLEA, op. cit., cat. 668, fig. 1028), i també en nombroses realitzacions més o menys contemporànies, com el retaule que Jaume Ferrer II executà per a l'església de Verdú (Museu Episcopal de Vic) (*Ibidem*, cat. 441, fig. 730), en una taula amb la Nativitat conservada a la Fundació Francisco Godia de Barcelona atribuïda a Martín de Soria (*Románico y gótico de la colección Francisco Godia*, Barcelona, 7 de febrer al 29 d'abril de 2001, Fundación Francisco Godia, 2001, pàg. 99, cat. 49), o en el retaule de santa Caterina màrtir de Villahermosa del Río, de Joan Reixac (1448) (*La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pàg. 205). Els pastors representats en aquest darrer mantenen uns vincles especialment palpables amb els de Vilanova. Només per citar alguns exemples aliens a la Corona d'Aragó, mencionarem el cas del retaule que els Delli van fer per a la Catedral Vella de Salamanca (ca. 1445) (F. Javier PANERA CUEVAS [coord.], *La Restauración del Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Salamanca, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000, pàg. 111), i el de l'església de Tortura (Àlava), obra anònima de la primera dècada del XVI (Raquel SAENZ PASCUAL, *La Pintura Gótica en Álava. Una contribución a su estudio*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1997, pàg. 393, fig. 45).

6.- El mateix detall es repeteix en una altra obra del nostre artífex, el retaule de l'Àngel Custodi de Cervera. En alguna ocasió s'ha dit que la presència d'aquest rosari pot interpretar-se com una variant d'aquelles Nativitats en què es mostra a sant Josep sostenint una espelma, representacions que s'inspiren en les *Revelacions* de santa Brígida de Suècia (Esther BALASCH, "Retaule de l'arcàngel Sant Miquel de Cervera (Segarra)", a *I Congrés d'Història de l'Església Catalana. Des dels Orígens fins ara*, Solsona, 1993, vol. II, pàg. 552; *Idem*: "Noves dades i aportacions a l'estudi del retaule de sant Miquel i l'àngel Custodi de Cervera", a *Urtx. Revista Cultural d'Urgell*, núm. 7, 1995, pàg. 44). Amb tot, creiem que seria més factible pensar en una espècie de *contaminatio* derivada del culte a la Verge del Roser, incipient en aquells anys (RINGBOM, op. cit., pàg. 329; Valeri SERRA BOLDÚ, "La influència del Rosari en l'Art de Colúnyia", a *Gasetta de les Arts*, núm. 30, Agost, 1925, pàgs. 5-6; *Idem*: *Llibre d'or del rosari a Catalunya*, Barcelona, 1925, *passim*). Retrobem el mateix





Fig. 4.- Nativitat.

Verge es troba agenollada, mentre que Sant Josep, assegut, no sosté el seu bastó amb les mans, allò habitual, sinó que aquest ens apareix recolzat a terra just davant d'ell. No hi falten altres components habituals en aquest tipus de composicions, com la menjadora o el bou i la mula.

Tot seguit trobem l'Epifania o Adoració dels Mags (Mateu, 2, 1-12) (fig. 5). De nou, es desenvolupa en un interior, idèntic al descrit per a la Nativitat. La Verge actua com a *sedes sapientiae*, amb el Nen a la seva falda. Se situa a l'esquerra de la composició, i just a sobre seu s'emplaça la figura de Josep, amb el barret i, ara sí, el bastó a les mans. Pel que fa als mags, tot portant les diferents ofrenes al Nen, apareixen representats d'acord a les tres edats de l'home.<sup>7</sup> Gaspar apareix caracteritzat com un home jove i imberbe. Realitza el gest de treure's la corona en senyal de reverència, mentre Baltasar, el rei negre, gira la vista vers ell.<sup>8</sup> Melcior, el més ancià dels tres, realitza la *prosquinesi* davant Jesús, i li besa els peus.<sup>9</sup> Pel que fa a la vestimenta, la major part dels personatges presenten robes de brocat ricament ornamentades, amb ribets daurats i gofrats. A nivell compositiu, cal posar de relleu que són les desproporcions dels personatges en relació al marc arquitectònic que els envolta allò que motiva el seu amuntegament dins el pla pictòric, deixant pocs espais buits. Això provoca que la figura de sant Josep estigui situada en segon terme, darrere de la Verge.<sup>10</sup> Pel que fa als nimbes, la Verge i el Nen en duen de circulars, mentre que els dels mags i sant Josep són poligonals, tal com correspon als personatges de l'Antic Testament.

El carrer lateral dret mostra en el seu compartiment superior l'escena de la Resurrecció (fig. 6), segons un esquema que, a partir de diferents variants, es troba àmpliament difós en la pintura catalana a partir de la segona meitat de segle

---

motiu en altres realitzacions coetànies, com l'Adoració dels Pastors del retaule abans citat de Villahermosa del Río, o al sant Josep que s'inclou en una predel·la atribuïda al Mestre de Viella conservada al *Musée des Arts Décoratifs* de París (Monique BLANC, *Retables. La collection du Musée des Arts Décoratifs*, París, Union centrale des arts décoratifs-Réunion des musées nationaux, 1998, pàgs. 78-80).

7.- Tradicionalment també se'ls acostuma a relacionar amb les tres parts conegudes del món, Europa, Àfrica i Àsia. Sobre els mags vegi's Franco CARDINI, *Los Reyes Magos. Historia y Leyenda*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.

8.- La generalització de les representacions de Baltasar amb caràcters negroides es produeix al darrer terç del segle XV, tot i que hi ha fonts textuais del segle XIII que justifiquen aquest tipus de imatges (J. DEVISSE i M. MOLLAT, *L'image du noir dans l'art occidental*, París, Bibliothèque des Arts, 1979, *passim*; Juan Manuel GÓMEZ SEGADE, "Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español", a *Cuadernos de Arte e Iconografía*, núm. 1, 1988, pàgs. 159-185). Curiosament, a les nostres contrades tenim una mostra ben primerenca d'aquesta difusió, concretament al retaule de la Paeria de Jaume Ferrer II (ca. 1455) (Joaquín YARZA, "Retaule de la Paeria. Jaume Ferrer II i col·laboradors", a *Catalunya Medieval*, Barcelona, Generalitat de Catalunya-Lunwerg Editores, Departament de Cultura, 1992, pàgs. 322-323).

9.- Sobre aquest detall vegi's Isidro BANGO, "Sobre el origen de la prosquinesis en la Epifanía a los Magos", a *Traza y Baza*, núm. 7, 1978, pàgs. 25-37.

10.- Aquestes especificitats són força habituals en la pintura de l'època, ja que l'esquema compositiu que aquí trobem es repeteix força entre els pintors del moment. Una escena com aquesta acostumava a aglutinar un nombre de personatges relativament gran en relació a l'espai que les envoltava i, per això, no és estrany que en gran quantitat d'Epifanies contemporànies aparegui aquesta superposició de personatges en diferents nivells.





Fig. 5.- Epifania.

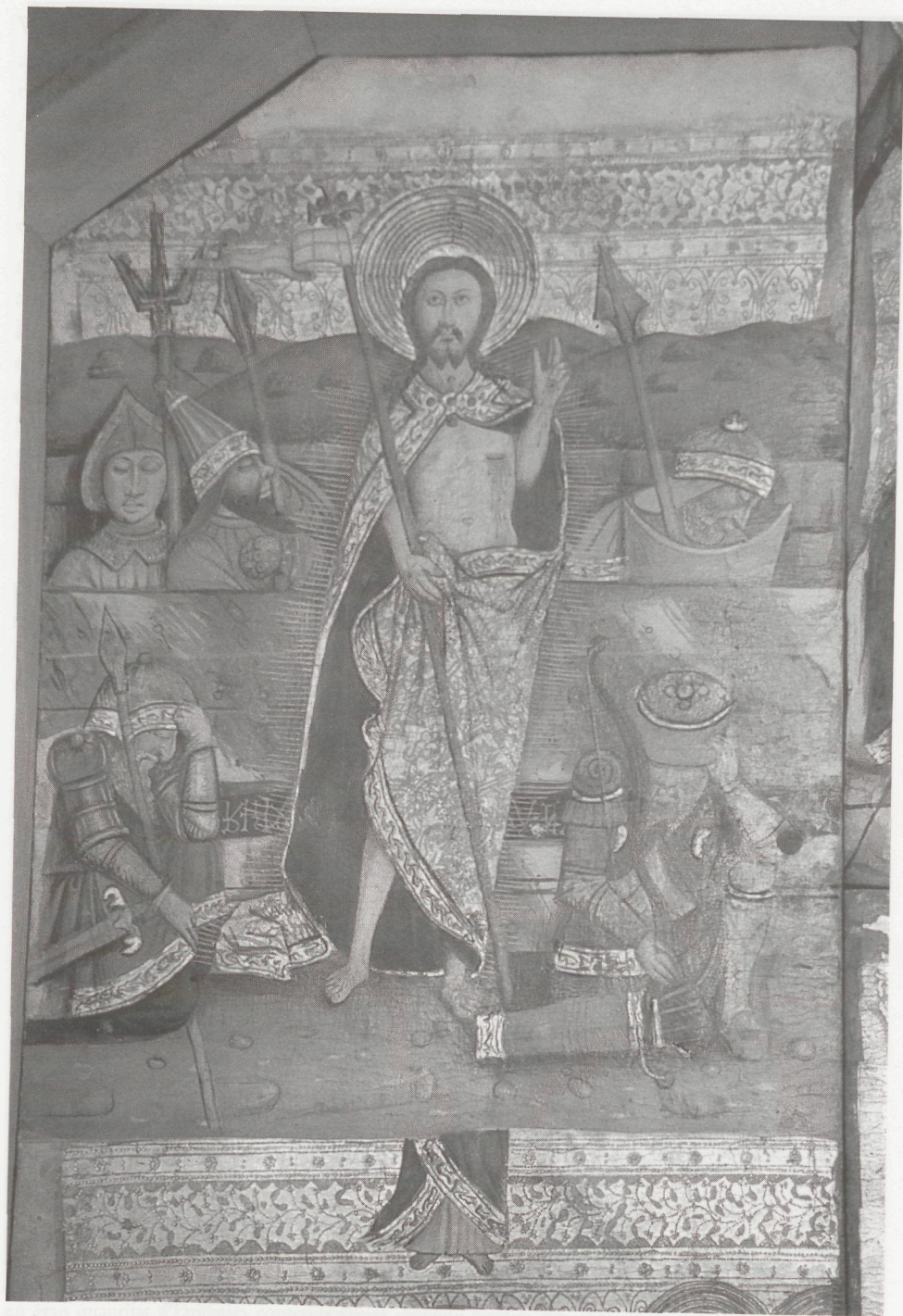


Fig. 6.- Resurrecció.



XIV.<sup>11</sup> Els apòcrifs són els únics que descriuen l'episodi detalladament, concretament l'Evangeli de Pere (IX-X).<sup>12</sup> S'ha representat el moment en què Crist ha sortit del seu sepulcre, on se l'havia sebol·lit tres dies abans, després de la Crucifixió al Gòlgota. Crist apareix *extra sepulcrum*, és a dir, dempeus davant el túmul, seguint una de les variants establertes per Réau,<sup>13</sup> i estaria actuant com a eix de simetria de la composició. Se'l mostra beneïnt amb la mà dreta, duent a l'esquerra l'oriflama crucífera al·lusiva a la seva victòria sobre la mort i lluint un mantell de brocat daurat que deixa veure les nafres de la passió. El sarcòfag s'ha disposat en un pla paral·lel a la superfície pictòrica, destacant com a motius ornamentals uns sèrie d'elements epigràfics que s'han inclòs en un estret fris que recorre la part frontal de la peça.<sup>14</sup> Pel que fa als cinc soldats, Mateu (27, 62-66) és l'únic que en fa referència, independentment del text apòcrif de Pere abans comentat. Vestits de manera anacrònica -no apareixen com a romans-, tres d'ells es situen darrere del sepulcre, mentre que els altres dos en el primer pla de la composició. Tots ells van armats, tres amb llances, un amb un trident i el darrer amb un arc i les respectives fletxes. Apareixen adormits, allò usual en aquest tipus de representacions,<sup>15</sup> recolzant algun d'ells el cap sobre un dels seus braços, aliens al que està succeïnt al seu voltant, en una actitud que tradicionalment s'ha relacionat amb "els misteris de la Passió". L'episodi transcorre en un exterior, davant un fons de paisatge amb vegetacions solament insinuades, amb un cel completament il·lusori, daurat i amb motius punxonats.

11.- Rosa ALCOY, "Observaciones sobre la iconografía de la resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana", a Joaquín YARZA (ed.), *Estudios de Iconografía Medieval Española*, Bellaterra, 1984, pàgs. 195-377.

12.- Aurelio de SANTOS OTERO (ed.), *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1999, pàgs. 382-384.

13.- Com a detall a remarcar esmentaríem el fet que el sepulcre roman tancat, encara segellat, una peculiaritat que retrobem sovint en el món germànic (Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Tomo 1/Volumen 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, pàg. 567), però que no és aliena al gòtic català, i més tenint en compte que inclús troba suport textual en relats autòctons (sobre això vegi's ALCOY, "Observaciones...", op. cit., pàgs. 208-212, en especial n. 48 amb nombrosos paral·lels). Un dels exemples més clarívius en relació a aquesta variant del sepulcre tancat, o segellat, la trobem en un dels compartiments del retaule que Bernat Martorell contractà el 1435 per a Santa Maria del Mar de Barcelona, destruït el 1936 (GUDIOL, ALCOLEA, op. cit., cat. 396, fig. 673).

14.- Aquestes inscripcions responen a una llarga tradició que apareix ja plenament consolidada al segle XIV (retaula de sant Esteve de Gualter atribuït a Jaume Serra, reproduït a *Ibidem*, cat. 120, fig. 20). Troben el seu paral·lel més clar en les que s'acostumaven a incloure en alguns entremesos vinculats a les celebracions de Setmana Santa. D'aquests darrers ens han pervingut ben pocs exemplars, però podem esmentar alguns vinculats a la regió castellonenca i a la valenciana, com els de La Yesa, Cirat o Albocàsser, situables cronològicament entre finals del segle XIV i principis de la següent centúria (Antoni JOSÉ PITARCH, "Arca del monumento de Jueves Santo", a *La luz de las imágenes*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pàgs. 376-377). Tot i que seria recomanable fer un estudi atent de la peça, creiem que el mateix podem dir d'una peça conservada al Museu Episcopal de Vic, que fins ara ha estat catalogada com una simple caixa (Celina LLARÁS, "Caixa", a *Moble català*, Barcelona, Generalitat de Catalunya-Electa, 1994, pàgs. 212-213). Per a la relació d'aquestes representacions amb els drames litúrgics vegeu Neil Conwell BROOKS, *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy with Special Reference to the Liturgic Drama*, Urbana, University of Illinois, 1921.

15.- Des dels segles XIII i XIV és acostumat representar-los així (Émile MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1908, pàg. 52). Sobre aital peculiaritat iconogràfica i la problemàtica de correspondència entre texts i imatges vegeu també ALCOY, "Observaciones...", op. cit., pàgs. 220-224.



A sota s'ha emplaçat una altra de les escenes incloses dins el cicle de la glorificació de Crist, l'Ascensió (Lluc, 24, 50-53; Fets dels Apòstols 1, 1-11), o moment en què els apòstols i la Verge contemplen la pujada de Crist al cel (fig. 7). Segueix fidedignament allò explicitat al text dels Fets dels Apòstols.<sup>16</sup> Es tracta d'un tipus de composició on s'empra un esquema d'ús freqüent ja al segle XIV, encara amb èxit durant el darrer gòtic. Seguint allò acostumat, solament apreciem la part inferior del cos i els peus de Crist. Aquest, ascendeix des d'un petit monticle on resten gravades les empremtes dels seus peus, davant el qual se situen la resta de protagonistes de l'episodi, la majoria d'ells en actitud orant. Es poden identificar amb seguretat a sant Pere i sant Joan Evangelista, a part de la Mare de Déu. Cal dir que en el nostre cas s'han obviat les figures dels àngels que, tot sobrevolant l'escena, acostumen a anunciar la segona vinguda de Crist en el dia del Judici Final, la segona Parusia.<sup>17</sup> Pel que fa al tipus de representació destacaríem el caràcter arcaic que se li ha conferit. Amb tot, s'ha atorgat a la Verge un protagonisme especial mercès a la seva ubicació en l'eix de la composició, flanquejada a banda i banda per sant Pere i sant Joan Evangelista, i més si tenim en compte que segons els textos no va participar en l'esdeveniment.<sup>18</sup> Totes tres figures reben un tractament diferenciador i són representades de cos sencer, mentre que, i tal com veurem amb la Pentecosta, de la resta d'apòstols únicament podem intuir els caps o part del seu cos, peculiaritat que acostuma a aparèixer en representacions com la aquí analitzem.<sup>19</sup>

L'episodi inclòs en el compartiment inferior del carrer lateral dret és la Pentecosta (Fets dels Apòstols 2, 1-4) (fig. 8). De nou s'ha emprat un esquema amb una llarga tradició en la nostra pintura baixmedieval. Estant els apòstols reunits al cenacle, van veure aparèixer una sèrie de llengües de foc que es varen parar sobre els seus caps. A partir d'aquell moment, començaren a parlar tots ells diferents llengües. La composició s'articula a partir de dos grups d'apòstols que flanquegen la figura de la Verge, entronitzada amb severa frontalitat en un tron de fusta amb respallter.<sup>20</sup> A sobre, apreciem la representació en forma de colom

16.- Amb tot, no s'han inclòs els núvols entre els que s'acostuma a amagar el cos de Crist mentre ascendeix i que apareixen mencionats al text evangèlic. Per a la iconografia de l'Ascensió vegi's E. T. DEWAID, "The Iconography of the Ascension", a *American Journal of Archeology*, núm. 19, 1915, pàgs. 277-319. Tot i que referit a una època anterior, també pot ser útil el treball de Meyer SCHAPIRO, "The Image of the Disappearing Christ: The Ascension in English Art around the Year 1000", a *Gazette des Beaux-Arts*, 85, 1943, pàgs. 135-152.

17.- El cicle escatològic de la segona Parusia està estretament lligat a l'escena de l'Ascensió, doncs els àngels anuncien que Crist, arribat el seu moment, tornarà (RÉAU, op. cit., Tomo 1/Volumen 2, pàgs. 685-686).

18.- La Verge representa l'Encarnació de l'Església que va deixar Crist a la terra, i d'aquí el seu protagonisme a l'escena junt a Pere (*Ibidem*, pàg. 609).

19.- Pel que fa al nombre de membres que integren el col·legi apostòlic, tot i que és força habitual trobar representacions amb dotze apòstols, val a dir que en realitat se n'haurien d'haver representat onze, doncs Judes ja era mort i encara no havia estat substituït per Maties (*Ibidem*, pàg. 610).

20.- De nou hem de dir que el text bíblic en cap moment esmenta que la Verge fos protagonista de l'esdeveniment, però arreu trobem una tradició iconogràfica que la inclou en les representacions, doncs, com hem vist per a l'Ascensió, ella representa l'encarnació de l'Església a la terra, i amb l'afegit que ella ja havia rebut l'Esperit Sant en l'Anunciació (*Ibidem*, pàg. 616).



Fig. 7.- Ascensió.





Fig. 8.- Pentecosta.



de l'Esperit Sant. Fou aquest l'agent enviat per Crist per tal d'infondre als apòstols el do de les llengües i facilitar-los la prèdica de la paraula de Déu per tot el món. L'esdeveniment té lloc en una estança que intenta representar el cenacle al qual abans feiem al·lusió, tot i que aquí, aquest espai interior únicament s'identifica en funció del paviment enrajolat del terra, perquè la part posterior de la taula és ocupada per un fons daurat.

Finalment, just a sobre de la taula central localitzem la cimera, de forma mitrada, on ens apareix una representació de la Dormició de la Mare de Déu, el *Transitus Beatae Mariae Virginis*, episodi que en ocasions clou el cicle de mort i glorificació de la Verge (fig. 9).<sup>21</sup> L'esdeveniment no es descriu als evangelis canònics sinó als apòcrifs (Llibre de sant Joan Evangelista XXXVII-XLV; Llibre de Joan, arquebisbe de Tesalònica XII; Narració del Pseudo Josep d'Arimatea I-XI).<sup>22</sup> La Verge, embolcallada en un mantell de brocat d'or i amb les mans plegades sobre el ventre, jau en un llit que s'ha ubicat de manera horitzontal a l'eix de la composició, disposant-se al seu voltant el conjunt dels onze apòstols.<sup>23</sup> En primer terme, a la llum d'una candela, n'apareixen tres amb lectures a les seves mans. Al fons de l'estança es disposen la resta, distribuïts en dos grups de quatre. Aquests es situen a banda i banda d'una confusa representació, dins màndorla, de Déu Pare rebent l'ànima de la difunta, perquè barreja elements propis com serien la pròpia caracterització física, o el fet que aparegui revestit de pontifical i amb tiara, amb altres més afins a les representacions de Crist, com el nimbe crucífer.<sup>24</sup> Entre els apòstols, únicament podem reconèixer la figura de sant Pere, actuant com a oficiant de la cerimònia, la de sant Joan Evangelista, que sembla que es disposa a dipositar sobre el fèretre la palma del Paradís que tres dies abans havia entregat a la Verge un àngel tot anunciant-li la seva mort, i la de sant Andreu al fons, a l'esquerra, balancejant un encenser. Val la pena

---

21.- Per aquest tema iconogràfic veegin-se el treball ja clàssic de Martin JUGIÉ, *La Mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Étude historique-doctrinale*, Studi e testi 114, Città del Vaticano, 1944, pàgs. 172-184. Per a la regió alabesa tenim l'estudi de María Lucía LAHOZ, "La Dormición de María en el Arte Gótico Alavés", a *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XLIV, 1991, pàgs. 109-118. En relació a Catalunya Teresa VICENS SOLER, *Iconografía Assumpcionista*, València, Generalitat Valenciana, 1986; Teresa VICENS SOLER, *El cicle de la mort i glorificació de la Verge a la plàstica catalana medieval*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Tesi doctoral microfilmada, 1995. Pel que fa a Mallorca Gabriel LLOMPART, "La Mare de Déu morta a Mallorca, entre el folklore i la litúrgia", a *Món i Misteri de la Festa d'Elx*, València, Generalitat Valenciana, 1986, pàgs. 93-100.

22.- SANTOS, op. cit., pàgs. 587-597, 630-631 i 641-647, respectivament.

23.- Hem de recordar que sant Tomàs no es troba present en l'esdeveniment, puix no arribà a temps, i d'aquí l'episodi del lliurament del cingol que apareix en alguns casos. La seva absència vindria avalada per textos com l'apòcrif relacionat amb el Pseudo Josep d'Arimatea (XVII) (*Ibidem*, p. 649-650) o la *Llegenda Daurada* de Jacopo da Varazze (Santiago de la VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, Madrid, Alianza Editorial, 1982, vol. I, pàg. 481).

24.- Un paral·lel per aquesta curiosa representació el trobem en la Dormició de la Verge de la col·lecció Charnisay, atribuïda a Joan Reixac (reproduïda a *La Clave Flamenca*..., op. cit., pàg. 276, fig. 49.2). Igualment, es fa necessari mencionar el cas de la Dormició conservada al Museu de Belles Arts de Bilbao (núm. inv. 69/142), pertanyent a un conjunt de taules vinculades a l'entorn de Blasco de Grañén (doc. 1422-1459) (GALILEA, op. cit., pàg. 143, fig. 83). No podem donar, per ara, una explicació a aquest tipus de representacions que, com veiem, no esdevenen fets isolats.



Fig. 9.- Dormició de la Mare de Déu.

destacar el gest de constricció d'alguns dels apòstols, duent-se les mans a la cara, en senyal de dolor.

L'estat de conservació de l'obra és relativament bo, tot i que ha sofert alguna restauració que ha suposat la reintegració d'algunes parts del retaule que havien desaparegut.<sup>25</sup> Paral·lament, cal esmentar la desaparició del guardapols original, que ha estat reemplaçat per un de nou, així com la de la predel·la i de part de l'obra de fusteria.<sup>26</sup> Aquesta darrera era articulada segurament a base de cresteries i pilastres semblants a les que trobem al retaule de Verdú, obra del mateix mestre (Museu Episcopal de Vic). Les empremtes que ens han pervingut així ho confirmen.

Les mateixes característiques de l'obra posen de manifest que no es tracta d'una realització especialment sumptuosa, ans el contrari estem davant una mostra més d'aquelles produccions modestes que, segurament, van ser comissionades amb pocs recursos econòmics. Tot i això, allò que sí podem emfatitzar és l'abundant presència de daurats al fons d'algunes de les taules i als vestiments i nimbes dels personatges, un aspecte amb el qual els promotors pretengueren segurament ressaltar una riquesa que el retaule per si mateix no podia oferir. Nogensmenys, aquests daurats ens posen davant un pintor que no es recrea en la representació de celatges o paisatges amb complexos construccions arquitectòniques. Retaules com el que aquí analitzem, o el de Verdú, demostren que preferia l'arcaica representació de fons daurats.

Per altra banda, cal remarcar que dins la seva manera de fer observem certs mecanismes comuns a altres artífexs del moment, com seria l'ús del característic esglaonament que empra a l'hora de situar els personatges en el marc de determinades composicions. Escenes com l'Ascensió o la Pentecosta ho posen de manifest, deixant entreveure els problemes amb què els artistes s'havien d'enfrontar a l'hora d'incloure una gran quantitat de figures en un espai relativament petit. Les seves mancances resten igualment paleses en la deficient configuració perspectiva del tron del compartiment principal, aspecte que facilita la definició de la seva mà com la d'un artista amb pocs recursos en aquest tipus de solucions, poc destre encara en la utilització de les noves formes de representació espacial que per aquells anys penetraren a la Corona d'Aragó.

Poc podem dir, per ara, a l'entorn de l'artífex que executà el retaule de Vilanova de Bellpuig. Tot i això, existeixen una sèrie d'indisicis que, amb més o menys èxit, han portat els investigadors a deixar en l'aire algunes hipòtesis a l'entorn del seu origen, del seu nom o la seva cronologia. Primerament, cal

---

25.- Com per exemple el cas d'un dels pastors de l'escena de la Nativitat, concretament el de la part superior.

26.- Bona part d'aquesta obra de fusteria va desaparèixer en ser cedit per a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 (MESTRE, op. cit., pàg. 33).



esmentar les aportacions del professor nord-americà Ch. R. Post que, ja ben aviat, deixà perfectament perfilada la personalitat del nostre artista.<sup>27</sup> Davant un conjunt de realitzacions que responien a la mà d'un mateix artífex, acotà l'origen del seu estil, d'indubtable arrel valenciana, vinculant-lo i establint correspondències directes amb l'obra de dos dels pintors més afamats d'aquell moment a la Corona, Joan Reixac i Jacomart. Fins i tot, s'atreví a proposar un nom per a aquest artista anònim, el de Pere Girard, pintor valencià que el 12 de novembre de 1479 va rebre l'encàrrec d'efectuar un bancal per a un retaule de la catedral de Vic,<sup>28</sup> una peça que, malauradament, no ens ha pervingut. Un pintor amb el mateix nom (Perot Girard) ens apareix documentat a València el 1489<sup>29</sup> i el 1490.<sup>30</sup>

Posteriorment, Gudiol i Alcolea rebutjaren la hipòtesi proposada per Post adduint que si el 1490 Girard es trobava a València, i tenint en compte que un dels retaules obrats pel mestre en qüestió, el de Verdú, devia ser executat pels volts de 1494, esdevenia difícil defensar la identificació.<sup>31</sup> Això els portà a proposar una nova denominació per al pintor, suggerint l'apel·latiu de "Mestre de Cervera",<sup>32</sup> denominació que vindria donada pel retaule de l'Àngel Custodi, servat actualment al Museu Comarcal de Cervera, però originari de l'església de Santa Maria de vila. Per la seva part, Company preferí continuar defensant la teoria de Post,<sup>33</sup> a l'igual que Alcoy,<sup>34</sup> mentre que Balasch la descartava.<sup>35</sup>

27.- Ch. R. POST, *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting*, vol. VII), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1938, pàgs. 575-595.

28.- El document fou publicat per Salvador SANPERE MIQUEL, *Los Cuatrocentistas Catalanes*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1906, vol. II, pàg. 186, doc. XVIII.

29.- Ximo COMPANYY, "Petjades valencianes en la pintura hispanoflamenca a Lleida (Notes sobre el Mestre de Javierre, Joan Reixac i Pere Girard)", a *Miscel·lània Homenatge a Josep Lladonosa*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1992, pàg. 433, n. 22.

30.- José SANCHÍS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930, pàg. 212. Durant el segle XVI es documenten a l'Aragó i Catalunya una sèrie de pintors amb el mateix nom, vegeu: Joan BOSCH BALLBONA i Joaquim GARRIGA RIERA, *El retaule de la prioral de Sant Pere de Reus*, Reus, Centre de Lectura de Reus, 1997, pàgs. 162-163; Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del segundo renacimiento en Aragón. Pintura y escultura 1540-1580*, Zaragoza, Centro de Estudios Turiasonenses-Institución "Fernando el Católico", 1996, pàgs. 134-135 i 560-561; Sofia MATA, "Siete pintores aragoneses en las comarcas de Tarragona: Miguel Ángel Lópiz, Cosme Viver, Pedro Girart, Cristóbal de Moya, Tomás y Luis de Argüello y Jerónimo Cosida (1529-1632). Notas para su estudio", a *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXIII, 1998, pàgs. 150-151; Francesc FITÉ, "Els vitrallers a la Seu Vella de Lleida", a *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, núm. 2, Lleida, 2000, pàg. 73.

31.- Això ens ho confirma una deixa testamentària de Llorenç Monçó, que el 16 de novembre de 1494 deixa: "... a la iglesia de Sant Miquel extramurs un florí d'or y XXIII sous que havia promés pel retaule de dita iglesia y no'ls havia pagat y vull que sian pagats..." (Joan SEGURA VALLS, "Mes sobre'l retaule de Sant Miquel del Museu Episcopal", a *La Veu de Montserrat*, año XVIII, núm. 20, 1895, pàg. 154 i 155; GUDIOL, ALCOLEA, op. cit., pàg. 204).

32.- Sobre això i per al seu catàleg d'obres vegeu *Ibidem*, cat. 666-680.

33.- Company creu que és perfectament plausible que Girard tornés a Catalunya després de 1490 (COMPANY, op. cit., pàgs. 427-438).

34.- Rosa ALCOY, "Retaule i predel·la", a *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'Art Romànic i Gòtic*, Barcelona, Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, 1990, pàgs. 189-191; *Idem*: "Retaule de l'Àngel Custodi (Taula central i carrer lateral)", a *Cervera. Tresors secrets... La formació d'un museu*, Cervera, Museu Comarcal de Cervera, 2001, pàgs. 53-56.

35.- Balasch es decantà per pensar en un pintor d'origen aragonès, sense negar les influències valencianes de la seva pintura (BALASCH, "Retaule...", op. cit., pàgs. 547-555; *Idem*: "Noves dades...", op. cit., pàgs. 41-48).

L'activitat de l'autor del retaule de Vilanova de Bellpuig es localitza en aquella zona on ara convergeixen les actuals províncies de Barcelona, Tarragona i Lleida. Entre les diverses obres que se li han atribuït es troba el ja mencionat retaule del Museu Comarcal de Cervera, de ca. 1494-1498,<sup>36</sup> el de Sant Miquel Arcàngel procedent de Verdú, segurament pintat també cap al 1494,<sup>37</sup> el nostre retaule de la Mare de Déu de Vilanova de Bellpuig, dues taules procedents de Montblanc, actualment al Museu Diocesà de Tarragona,<sup>38</sup> o els compartiments d'un retaule dedicat a sant Pere conservats al Museu Diocesà de Solsona.<sup>39</sup> Amb tot, el catàleg d'obres que Post estableix per al pintor és clarament susceptible de ser reduït, perquè hi hauria una sèrie de realitzacions que no s'adscriurien estilísticament al grup d'obres que més

36.- Del retaule ens ha pervingut la taula central, una de lateral i el bancal, així com sis fragments del guardapols. La taula central i la lateral van entrar en dipòsit al museu el juny de 1921, mentre que el bancal i els fragments del guardapols ho van fer el 1971. Rebutjant una possible ubicació primigènica del retaule a l'església de sant Miquel, Balasch pensa que el retaule és originari de Santa Maria, d'una de les capelles absidals dedicada a sant Miquel (BALASCH, "Noves dades...", op. cit., pàg. 42). Per contra, Alcoy creu que procediria d'una de les capelles situades al costat de l'evangeli, a la zona més propera als peus del temple, que estava dedicada únicament a l'àngel Custodi (ALCOY, "Retaule de l'àngel Custodi...", op. cit., pàg. 54). Pel que fa al promotor del retaule, existeix una referència documental contemporània a la data en què degué ser executat i que podria servir per vincular el seu encarrec al Consell de la Vila. Així, el 1494 s'acordà "*sie dita una missa tots diumenges a despeses de la vila e quans la dita vila tenra form ally se fes un bell retaule sots invocació de sent Miquel e del àngel Custodi a despeses de la vila*". La voluntat del Consell troba la seva raó de ser en els brots pestífers que la vila patí entre 1489 i 1494, i això degué portar a la institució cervarina a prendre determinades mesures, entre les que s'inclou l'execució d'un retaule (BALASCH, "Noves dades...", op. cit., pàg. 42). Actituds com la que aquí analitzem, esdevenen mostres clarividents d'una devoció que s'estendrà enormement a la Corona d'Aragó en aquells anys (Gabriel LLOMPART, "El àngel custodio en los reinos de la Corona de Aragón", a *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio de Palma de Mallorca*, núm. 673, 1971, pàg. 147-188). Per altra banda, de la lectura d'aquesta notícia podem extreure una associació bastant evident entre l'obra que analitzem i el document. Amb tot, en un fragment del guardapols apareix un emblema heràldic amb una fulla de Figuera al camper, element que Balasch associa a Bartomeu Figuera, elegit batlle de Cervera el 1469, 1473, 1478, 1480, 1486 i 1491. Sabem que va morir el juliol de 1510, fent testament i sufragant diverses misses per a la seva ànima. Però el més interessant és que també tenim coneixement que la capella de l'àngel Custodi de l'església de Santa Maria li pertanyia (BALASCH, "Noves dades...", op. cit., pàg. 48, n. 25). Per tant, sembla clar que el retaule anava destinat primigèniament a la capella d'en Figuera, perquè coincideixen una sèrie de fets. En primer lloc, el Consell de la vila el 1494 acordà fer un retaule amb aquesta advocació per a la capella en qüestió, que en aquell moment, curiosament, era propietat del batlle Figuera. A més, diverses parts del retaule (la predel·la i els fragments del guardapols) varen ingressar al museu de Cervera el 1971 procedents de dita església (la taula central i la lateral, que van entrar al museu el 1921, van anar a parar primer a l'Hospital de Castelltort i després a l'església de Sant Antoni: Agustí DURAN i SANPERE, *Llibre de Cervera*, Barcelona, Ed. Curial, 1977, pàgs. 333-334). El problema està en què, finalment, el retaule no deuria ser sufragat pel Consell, perquè si hagués estat així, s'hagués inclòs l'escut de la vila i no el de Figuera, i a més, no s'hagués inclòs tampoc el retrat d'aquest i el de la seva esposa com a donants en una de les taules. Tot i que ell fos el batlle i el propietari de la capella, no tindria perquè aparèixer la seva heràldica i la seva representació personal en el cas que el promotor fos el Consell de la vila. Així tot, cal pensar que potser Figuera fes seva la voluntat primigènica del Consell i acabés costejant l'execució del mateix. En aquest sentit, no poden descartar-se les connotacions funeràries que pogué tenir l'encàrrec.

37.- SEGURA, op. cit., pàgs. 154-155.

38.- Pere BATLLE HUGUET, "Las pinturas góticas de la Catedral de Tarragona y su Museo Diocesano", a *Boletín Arqueológico*, 1952, cat. 24 i 25; GUDIOL, ALCOLEA, op. cit., pàg. 204, cat. 669.

39.- Sembla que el retaule i la predel·la la tenen un origen diferenciats. Al primer se'l suposa procedent d'Ardèvol, mentre que el bancal procediria de Biosca, tot i que potser seria una obra realitzada per a Torà. Totes elles són localitats emplaçades entre els límits de la Segarra i el Solsonès. Cap de les esglésies d'aquestes localitats estan dedicades a Sant Pere, i això fa pensar a Alcoy en "*l'òrbita d'una comanda diferent, quan en els mateixos termes hi ha viles que tenen sant Pere per patró*" (ALCOY, "Retaule i predel·la", op. cit., pàg. 189-191).

clarament deixa entreveure la mà del nostre artífex.<sup>40</sup>

Ens trobem davant d'un d'aquells artífexs exponents d'una tendència claríssima vers la perpetuació d'uns determinats esquemes i models, característica que normalment defineix a pintors amb una qualitat poc elevada en el conjunt de la seva producció. La seva pintura romandria anquilosada en un *modus pingendi* que satisfia a clients poc exigents, amb escassos recursos econòmics. Ràpidament ens haurien de venir al cap personalitats com la de Pere Espallargues o el Mestre de Viella. Així i tot, l'estudiar amb deteniment aquests pintors sovint pot convertir-se en una tasca més aviat ingrata ja que, per exemple, establir etapes en la seva producció esdevé poc menys que impossible. Tot i que el concepte d'evolució no pot descartar-se en els casos que estem comentant, en observar l'obra del nostre artista veiem com aquesta es situa sota uns mateixos paràmetres que, per contra, ens faciliten en bona mesura el poder distingir una realització seva a primera vista.<sup>41</sup>

Deixant de banda aquestes qüestions, i sigui o no vàlida la identificació proposada per Post, l'element que creiem necessari retenir és la claríssima influència de Joan Reixac (doc. 1431-1486) en la seva producció, i que possiblement ens està marcant una nova via de penetració de components flamenquitzants en la pintura de la zona, ara tamisats sota el sedàs valencià<sup>42</sup>. Un primer referent per aquesta connexió amb el País Valencià el trobem en el retaule de Santa Úrsula

---

40.- Entre les obres que Post inclou al seu catàleg, i que caldria desvincular-li, podem esmentar la taula amb el sant Esteve que el professor nord-americà situava al Museu Santacana de Martorell (Ch. R. POST, *The Aragonese School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VIII)*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1941, pàg. 585, fig. 221), peça que es complementaria amb quatre panells dedicats a la vida del sant conservats llavors a la col·lecció Carreras Candi. També denoten una manera de fer aliena a la del pintor diverses taules d'un retaule dedicat a sant Romà d'Antioquia, de la mateixa col·lecció Carreras (*Ibidem*, pàgs. 586-587, fig. 222), un retaule conservat a la col·lecció Bertendona de Barcelona (*Ibidem*, pàgs. 587-589, fig. 223), una taula de la col·lecció Désourtheau de París (*Ibidem*, pàgs. 589-591, fig. 224), dos compartiments d'un retaule de la parroquial de Sant Martí d'Aravó (*Ibidem*, pàgs. 591-593, fig. 225), i que actualment es relacionen amb l'entorn dels Solà (GUDIOL, ALCOLEA, op. cit., pàg. 183, cat. 516, fig. 891), i una taula de la col·lecció Muntadas amb sant Martí partint la capa amb el pobre (POST, *The Aragonese...*, op. cit., pàgs. 593-595, fig. 226), entre altres obres de les que no hem pogut localitzar material gràfic que ens permetés emetre els judicis corresponents. En defensa de Post, cal dir que en els dos darrers casos apuntava la possibilitat que la seva execució fos deguda a un deixeble del mestre, igual com ocorre amb un sant Sebastià de l'Art Institute de Chicago (*Ibidem*, pàg. 748, fig. 357). La Dra. Alcoy també remarca que la classificació establerta per Post "no sembla del tot homogènia" (ALCOY, "Retaule i predel·la", op. cit., pàgs. 189-191). Val a dir, igualment, que moltes de les obres que Post creia que havien sortit de la mà del que ell anomenava "The Girard Master", ja no van ser incloses en el catàleg que en el seu dia van establir Gudiol i Alcolea (GUDIOL, ALCOLEA, op. cit., pàgs. 203-204, cat. 666-680).

41.- Per la seva part, Alcoy creu que l'autor segueix una mateixa línia estilística a Montblanc, Cervera i Solsona, "sense oblidar diversos trets del retaule de la Mare de Déu del Lliri de Vilanova de Bellpuig (...) matisant l'esdevenir d'una primera etapa de tendències més clarament gotitzants suggerides pel retaule de Sant Miquel de Verdú" (ALCOY, "Retaule i predel·la", op. cit., pàg. 190).

42.- COMPANYY, op. cit., pàgs. 427-438. Volem deixar constància d'un fet. No solament hauríem de fixar-nos en Reixac a l'hora de trobar nexes entre la pintura del pintor de Vilanova i la valenciana. Àdhuc, poden detectar-se concomitàncies entre obres del nostre artífex i alguna de les incloses al catàleg de Roderic d'Osona (ca. 1440-1518). Seria suficient una comparació entre el sant Pere del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona i el sant Pere que, d'Osona, es conserva al MNAC (ca. 1475-1485) (reproduït a Ximo COMPANYY (dir.), *El*



de Cubells (Noguera) (MNAC), signat el 1468 per Reixac, del qual avui sabem que originàriament ornamentava la capella dedicada a la santa al Monestir de Poblet, sent traslladada a Cubells segurament al segle XVIII.<sup>43</sup> Aquests components d'arrel valenciana es basarien en els mateixos principis que la síntesi que es produí a Catalunya de la mà d'Huguet, entre el nou talant flamenc i la tradició autòctona anterior. El tipus de pintura derivada del binomi Jacomart-Reixac, per tant, responia també a aquest caràcter sincrètic, no presentant diferències substancials en essència amb la pintura catalana del moment, i és per això que la pintura proposada pel pintor de Vilanova de Bellpuig segurament fou acceptada de bon grat pels clients lleidatans.

Les realitzacions de Reixac amb les que l'obra del nostre pintor presenta més lligams serien aquelles on ja és palpable el declivi del primer,<sup>44</sup> com l'esmentat retaule de Santa Úrsula de Cubells i el de l'Epifania de Rubiols de Mora (MNAC), especialment amb aquesta segona.<sup>45</sup> Per exemple, aquests vincles de dependència s'aprecien especialment si comparem l'Anunciació de Vilanova de Bellpuig, o la del retaule de Cervera, amb la inclosa en el segon retaule citat de Reixac. Les composicions són tan clarament deutores que gairebé podria parlar-se d'un calc compositiu. El tractament de les figures, la seva gesticulació, la cadira amb incrustacions sobre la qual s'ha situat el gerro amb els lliris, la finestra del fons o les obertures a banda i banda de l'estança, són aspectes que ens fan pensar

---

*Món dels Osona ca. 1460-ca. 1540*, València, Conselleria de Cultura, 1994, pàg. 62, fig. 40). Amb tot, val a dir que el tipus que caracteritza ambdues representacions té una tradició anterior a València que, de nou, ens mena a Reixac. Ho veiem en el sant Pere (ca. 1465-1470) que es conserva al Museu de Santa Maria la Major de Morella (*Idem: La pintura hispanoflamenca*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1990, fig. 10).

43.- Rosa ALCOY i Pere BESERAN, "Notícia sobre la procedència pobleana del retaule de Santa Úrsula de Joan Reixac", a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 2, pàgs. 145-150. Els autors es basen en un text de l'erudit fra Vicenç Prada, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, del qual se'n coneixen diversos exemplars, els més antics del 1678, on es descriuen les capelles i els enterraments que podien localitzar-se en aquell temps al cenobi. Quan Prada parla de la capella de santa Úrsula, li crida l'atenció un retaule pintat pel pintor valencià "Joan Eixarch" datat el 1468. Suficients coincidències com per donar validesa a la hipòtesi. Per altra part, partint de l'heràldica que s'inclou al guadapols del retaule i de la representació d'una donant que apareix en una de les taules del carrer central, en un estudi anterior la Dra. Alcoy va apuntar la possibilitat de relacionar amb l'obra en qüestió la segona època d'un retaule que el pintor havia fet per a Blanca de Murs (Rosa ALCOY, "Joan Reixac. Retaule de santa Úrsula de Cubells", a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1992, pàgs. 294-298; publicà el document L. CERVELLO GOMIS, "Pintores valentinos: su cronología y su documentación", a *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, XXII, 1964, pàg. 97). La activitat de Reixac a Catalunya no solament ve donada per aquest retaule, àdhuc al Museu Episcopal de Vic es conserva una Anunciació que s'ha volgut identificar amb la seva mà (Ch. R. POST, *The valencian school in the late middle ages and early renaissance (A History of Spanish Painting*, vol. VI), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1935, pàg. 78, fig. 21).

44.- Estem en un moment en què les produccions de Reixac mostren figures de proporcions més allargades, amb trets molt més simplificats, segurament com a conseqüència d'una major participació d'ajudants en el seu taller (Fernando BENITO DOMÉNECH, "Evocaciones flamencas en los Primitivos Valencianos", a *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, València, Generalitat Valenciana, 2001, pàg. 43).

45.- Aquests lligams ja van ser posats de manifest per ALCOY, "Retaule i predel·la", op. cit., pàg. 190; Josep FERRÉ PUERTO, "Joan Reixac, autor de dues obres del cercle Jacomart-Reixac", a *Actes del Primer Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida*, València, Diputació de València-Institut d'Estudis de la Vall d'Albaida, 1997, pàg. 317.

en una relació entre pintors totalment directa. Igualment, l'arcàngel de l'Anunciació de Vilanova partiria del mateix model que qualsevol dels inclosos en el compartiment de la Mare de Déu del Lliri de Reixac, o dels que apareixen al compartiment del Baró de Dolors del retaule de Cubells.

Pel que fa a la Nativitat de Vilanova de Bellpuig, veiem com s'està seguint un esquema que presenta poquíssimes variants en relació a Rubiols de Mora, i que es repeteix a Cervera. A Vilanova no s'han inclòs els àngels, però sí s'han disposat d'una manera anàloga els pastors (darrere sant Josep), i la finestra del mur dels fons, on s'han emplaçat el bou i la mula.

Deduccions similars poden fer-se si s'observen amb deteniment les escenes de la Resurrecció i l'Ascensió, on igualment s'està seguint de manera fidedigna el prototip de Rubiols. En el cas de la darrera, la composició s'articula de manera idèntica, repetint-se també la morfologia del monticle des d'on ascendeix Crist, amb l'excepció que a Vilanova no s'han inclòs els àngels que anuncien la segona Parusia, com hem vist.

La Pentecosta de Vilanova de Bellpuig ens continua remetent a Rubiols de Mora. Llevat d'algunes diferències, l'esquema esdevé el mateix: la Verge entronitzada al mig, i a banda i banda dos grups d'apòstols asseguts sobre uns bancs encaixats amb decoracions a la part que mira vers l'espectador. La distància entre els bancs ve donada per l'amplada de l'estrada sobre la qual es disposa el tron, que en ambdós casos fineix a la seva part frontal en una forma semicircular que presenta un motiu decoratiu estrellat al bell mig.<sup>46</sup> Alguns d'aquests detalls reapareixen en una Pentecosta sorgida de la mà del nostre pintor que, junt a una taula amb la Dormició, es troben al *Staatliches Museum* de Schwerin (Alemanya).<sup>47</sup>

---

46.- La comparació també podria fer-se extensiva a una Pentecosta, conservada en una col·lecció privada, atribuïda a Reixac (José GÓMEZ FRECHINA, "Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV", a *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pàg. 66, fig. 55). Decoracions molt semblants apareixen en una Pentecosta del *Staatliches Museum* de Schwerin (Alemanya, vid. infra n. 47), obra del nostre pintor. Aquest tipus de decoració imita la tècnica d'incrustació de l'ebenisteria mudèixar. Quant al seu origen, podria tenir un ascendent valencià, perquè el trobem en una taula conservada a la col·lecció Abelló amb la Mare de Déu i el Nen atribuïda a Jacomart, a Rubiols de Mora i en diverses obres relacionades amb Bartolomé Bermejo, pintor que ens apareix documentat per primer cop a València el 1468, com el Santo Domingo de Silos procedent de Daroca (Museu del Prado), l'avui deslloriat retaule de santa Engràcia, concretament a la taula central i en alguns compartiments del bancal (Eric YOUNG, *Bartolomé Bermejo. The Great Hispanoflemish Master*, Londres, 1975, pl. 25, 34-35), o en la desapareguda taula de l'Anna Triple que formava part del retaule major de l'església de santa Anna de Barcelona (Judith BERG SOBRIÉ, *Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo". Pintor errante en la Corona de Aragón*, San Francisco-Londres-Bethesda, International Scholars Publications, 1997, fig. 36). Estàriem davant un tret que també apareix en diverses obres relacionades amb el pintor Miguel Jiménez (doc. 1462-1505), actiu a l'Aragó. Seria el cas de tres taules conservades al Museu de Belles Arts de Bilbao, on es representa a sant Agustí, sant Gregori Magne i sant Pere entronitzats (GALILEA, op. cit., pàgs. 300-309, fig. 179-181), així com el d'alguns dels compartiments del retaule de Blesa (Saragossa), executat en col·laboració amb Martín Bernat, avui al Museu de Saragossa. Aquest conjunt d'obres d'ascendència aragonesa, potser estaria denotant un possible origen aragonès per al motiu.

47.- POST, *The Aragonese...*, op. cit., pàg. 746, fig. 356; GUDIOL, ALCOLEA, op. cit., pàg. 204, cat. 675.

Per altra part, la Dormició de Vilanova de Bellpuig manté un cert ressò de les incloses per Joan Reixac en els seus retaules, especialment en la manera d'articular la composició a partir de la disposició del llit de la Verge de forma paral·lela al pla pictòric, i que suposa l'aparició d'un eix transversal que organitza la disposició dels apòstols en l'estança. Podríem citar, de nou, el cas de Rubiols de Mora, la Dormició procedent de la cartoixa de Portaceli, conservada al Museu de Belles Arts de València,<sup>48</sup> la conservada en una col·lecció privada valenciana,<sup>49</sup> la Dormició de la Verge de la col·lecció Charmisay,<sup>50</sup> o un fragment de Dormició de la col·lecció Brimo de Laroussilhe de París.<sup>51</sup> Totes elles tenen força elements en comú, però en especial cal esmentar la manera en què el pintor organitza la part superior esquerra de la taula, sempre amb un grup de quatre personatges on s'inclouen sant Pere i sant Joan Evangelista, amb l'afegitó que aquests dos palesen sempre unes actituds que retrobem al retaule de Vilanova de Bellpuig.

Continuant amb el mateix, veiem com la representació de la Mare de Déu amb el Nen que s'ha situat a la taula central de Vilanova de Bellpuig està copiant descaradament un model representat uns anys abans per Joan Reixac al retaule de Cubells. Així ho corroboren la caracterització dels tipus dels personatges, la manera d'elaborar els seus rostres, els cabells de la Mare de Déu o el tractament de les robes.

Hi hauria encara un altre aspecte que continuaria posant de manifest els vincles del pintor de Vilanova de Bellpuig amb Reixac. Personatges com l'arcàngel de l'Anunciació o el rei Gaspar de l'Epifania, sense oblidar les diferents representacions de l'Àngel Custodi als retaules de Cervera i Verdú, presenten les característiques cabelleres arrissades d'alguns personatges de Reixac, com el sant Miquel de la *Galleria Parmeggiani* (Reggio Emilia),<sup>52</sup> la santa Caterina del retaule de Villahermosa del Río (*in situ*),<sup>53</sup> o el sant Miquel del retaule de la Institució de l'Eucaristia de la Cartoixa de Valdecríst (Sogorb, Museu Catedralici).<sup>54</sup>

Les concomitàncies que evidencia l'obra del nostre pintor amb la manera de fer de Reixac, han servit també per demostrar que la taula conservada a la *Galleria*

48.- COMPANY (dir.), op. cit., pàg. 89.

49.- Fernando BENITO DOMÈNECH i José GÓMEZ FRECHINA, "Tránsito de la Virgen", a *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pàgs. 276-279.

50.- Reproduïda a *La Clave Flamenca...*, op. cit., pàg. 276, fig. 49.2. Aquesta taula destaca, com ja hem esmentat, per incloure una representació de Crist que mostra les mateixes ambigüitats iconogràfiques que la de Vilanova (vid. n. 24).

51.- Reproduïda a *Ibidem* pàg. 278, fig. 49.1.

52.- Reproduït a FERRÉ, op. cit., pàg. 319.

53.- José GÓMEZ FRECHINA, "Retablo de Santa Catalina Mártir", a *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pàg. 203.

54.- *Idem*: "Retablo de Joan Reixach de Nuestra Señora de los Ángeles y de la Eucaristía", a *La luz de las imágenes*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pàgs. 326-329.



*Parmeggiani* esmentada fa un moment, atribuïda a Reixac, procedeix d'un dels carrers laterals del retaule de Burjasot (València). Això s'ha raonat partint de la disposició de les taules del retaule de Sant Miquel de Verdú, i tenint present que aquest segueix molt d'aprop models i composicions de Reixac. L'episodi del pesatge de les ànimes rep una solució descaradament similar en ambdós casos. Ferré Puerto arriba a la conclusió que el retaule de Verdú seguiria bastant fidelment les composicions del de Burjasot, “*del que seria una copia menuda i realitzada mig segle després*”, i això el porta a prendre com a model la disposició de les taules del primer, per a proposar una reconstrucció hipotètica del segon.<sup>55</sup> Altres figures de Verdú ens remetent de nou a models de Reixac, entre elles les de les santes Bàrbara i Llúcia, el Baró de Dolors, les incloses al Calvari o les de l'Aparició de sant Miquel al bisbe de Manfredònia.<sup>56</sup> Per tant, la idea que hem de retenir de tot això és que el pintor de Verdú es trobaria a gust recreant uns esquemes duts a terme per Reixac bastants anys abans.

Deixant de banda els aspectes compositius o estilístics que ens ajuden a corroborar la filiació valenciana del retaule de Vilanova de Bellpuig, creiem que hi hauria un altre punt que contribuiria al mateix. Ens estem referint al fet de situar a la taula cimera del retaule l'escena de la Dormició de la Verge. Dins la pintura catalana i aragonesa esdevenia molt més habitual rematar l'obra amb l'escena del Gòlgota, tot i que no pot descartar-se la inclusió d'altres escenes com les representacions de la Trinitat o el Judici Final. A València, emperò, i tot i que la inclusió del Calvari també estava força estesa, era molt més habitual incloure escenes vinculades al cicle de mort i glorificació de la Mare de Déu, com la Coronació o la Dormició.<sup>57</sup>

Per altra part, tot i aquest fort component valencià que caracteritza les realitzacions del nostre pintor, hi haurien altres elements que revelarien les connexions del seu art amb l'entorn aragonès, un punt que ja ha estat posat de

---

55.- FERRÉ, op. cit., pàgs. 311-320, que acaba de corroborar la possible procedència proposada en el seu moment per Leandro de SARALEGUI, “De pintura valenciana medieval. En torno al binomio Jacomart-Reixach”, a *Archivo de Arte Valenciano*, 1962, pàgs. 5-12.

56.- José GÓMEZ FRECHINA, “San Miquel pesando las almas”, a *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pàgs. 198-201.

57.- Pel que fa a Reixac, ho trobem al ja citat retaule de l'Epifania de Rubiols de Mora. Tanmateix, una Dormició apareix rematant el carrer central del retaule dels goigs de la Verge de Pere Nicolau, conservat al Museu de Belles Arts de Bilbao (GALILEA, op. cit., fig. 50). El mateix podem dir del retaule del *Nelson Atkins Museum* de Kansas City o del desaparegut retaule d'Albentosa. Sobre aquesta peculiaritat dels retaules valencians vegeu Judith Berg SOBRE, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, pàg. 115. Aquestes escenes vinculades al cicle de mort i glorificació de la Verge poden també aparèixer al carrer central dels retaules, ja no com a coronament pròpiament dit, sinó emplaçades entre la taula central i la cimera. Un exemple el trobem al retaule d'Escalari (Lleida), avui al *Dallas Museum of Art*, atribuït al Mestre de Viella, i on veiem com s'ha situat una Dormició entre el nínxol central i la taula superior del retaule (Alberto VELASCO GONZÁLEZ, *El Mestre de Viella: un exponent de la pintura tardogòtica entre Catalunya i Aragó*, Lleida, Treball d'investigació de doctorat (12 ca.), Lleida, Universitat de Lleida, 2001, pàg. 164-167).

manifest en algunes ocasions,<sup>58</sup> i que es veuria reflectit, per exemple, en el tractament que fa dels daurats en algunes de les seves obres.<sup>59</sup>

Tornant al tema de la identificació del pintor, i independentment de quina sigui la nostra posició front al debat de si pot associar-se o no la seva figura amb la del valencià Pere Girard, allò que creiem que no dóna lloc a discussió és que es tractaria d'un pintor format a València que, en un moment donat, s'instal·là a Catalunya per desenvolupar el seu art. En principi, aquesta descripció coincidiria perfectament amb la trajectòria de Girard i, potser, ens hauria de fer pensar en un artífex que arribà a les nostres contrades de la mà de Reixac, que ja havia treballat amb anterioritat a Catalunya. Desconeixem, emperò, el tipus de vinculació que s'establí entre ells, tot i que la implicació que l'obra del nostre artista mostra amb la de Reixac és tan intensa com per pensar en una relació totalment directa, qui sap si una del tipus mestre-deixeble. Allò que no podem corroborar, amb tot, és la intervenció del nostre artífex en aquelles obres de Reixac en què la col·laboració de membres del seu taller és més evident.

Finalment, creiem oportú remarcar que encara ens resta molt per avançar en el coneixement dels tallers pictòrics lleidatans de finals del gòtic. Evidentment, no podem pensar únicament en tallers que, des de la capital, es dedicaren a satisfer les necessitats de viles i parròquies circumdants, i per això, esdevé lògic pensar que entre els col·lectius d'artesans de localitats com Cervera, Balaguer o Tàrrrega hi tingueren el seu protagonisme els pintors, i la documentació ho ha corroborat bastant fefaentment en el cas de la primera.<sup>60</sup> Emperò, s'ha pogut veure que, a Cervera, tant Lleida com Barcelona eren punts de referència als quals sempre es recorria a l'hora de cercar artistes que treballassin, per exemple, en les reformes de la Paeria o de Santa Maria. Un exemple seria Bertran de la Borda, mestre d'obra de la Seu de Lleida,<sup>61</sup> o el del pintor Joan Llobet, del que sabem que vivia a la capital lleidatana, prop de la plaça de Sant Joan, i que entre 1427-1428 executà

---

58.- Per exemple a COMPANYY, op. cit., pàg. 432. Balasch, tot descartant, "*almenys inicialment*", la proposta d'autoria vers la figura de Girard, proposa un possible ascendent aragonès per al pintor, i al·ludeix a les relacions que mostra la seva pintura amb la de l'entorn de Pere Garcia de Benavarri, sense negar, emperò, el talent valencià de la seva pintura (BALASCH, "Retaule...", op. cit., pàg. 459; *Idem*: "Noves dades...", op. cit., pàgs. 41-42). Aquest fet quedaria relativament palès en els lligams que s'aprecien entre la manera d'efectuar els donants d'una de les taules procedents del convent dels dominics de Cervera (MNAC), obra de Pere Garcia, i els que apareixen a la taula principal del retaule de sant Miquel i l'Àngel Custodi de la mateixa població (YARZA, "Pere Garcia...", op. cit., pàgs. 166-168).

59.- ALCOY, "Retaule i predel·la", op. cit., pàg. 190.

60.- J. M. LLOBET PORTELLA, *Art Cerverí del segle XVI*, Lleida, Virgili Pagès, 1990 (amb referències per al segle XV); Esther BALASCH, "Aproximación al estudio y configuración del artesanado en Cervera desde el 1440 hasta la muerte de Fernando el Católico (1516)", a Joaquín YARZA i Francesc FITÉ (eds.), *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, Universitat de Lleida-Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, pàgs. 523-539.

61.- Esther BALASCH, "Bertran de la Borda i la seva relació amb la vila de Cervera. Un itinerari desconegut del mestre d'obra de la Seu Vella de Lleida", a *Lambard*, vol. VIII, 1996, pàgs. 57-61; J. M. LLOBET PORTELLA, "Les estades de Bertran de la Borda, mestre d'obra de la Seu de Lleida, a Cervera (1466 i 1481), a *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, núm. 2, 2000, pàgs. 179-183.

un retaule per a l'església de Sant Pere dels Arquells (Segarra).<sup>62</sup> Prou conegut també és el treball de Pere Garcia de Benavarri per al convent dels dominics de la vila, executant un retaule que es correspondria amb una fundació privada.<sup>63</sup> També s'haurien de referenciar els casos de Martí Ymor i Pere Sellent, o el dels pintors saragossans Francisco Giner i Antonio Ortiu,<sup>64</sup> i sense oblidar l'activitat del barceloní Jaume Vergós II, que el 1476 cobrà certa quantitat per un parell de "gonfarons" que havia fet i pintat per a la confraria del Sant Esperit de Cervera.<sup>65</sup> Pel que fa als artistes amb taller establert a la capital certerina, ens ve al cap en primera instància la nissaga dels Alegret, de la que es documenten tres generacions d'artistes des de les acaballes del segle XV fins a finals del segle XVI, i que aglutinaren al seu entorn altres pintors com Joanot de Pau o al valencià Bernat de Medinacelli de Xàtiva.<sup>66</sup>

Quin protagonisme hauria de tenir el nostre artista en tot aquest entramat? El nombre de peces sorgides de la seva mà que ens ha pervingut, juntament amb la procedència d'algunes d'elles, ens obliga a creure que segurament ens trobem davant d'un dels pintors més rellevants del context geogràfic en el qual treballà, a cavall entre els segles XV i XVI. Ja hem vist que encara ens falten descobrir molts aspectes al seu voltant, entre ells la confirmació de la seva identitat. En aquest sentit, no podem descartar les novetats que la documentació ens pugui oferir en un futur, però, per ara, continua essent suggerent la hipòtesi de Post d'identificar-lo amb el valencià Pere Girard. No cal dir que existiria la possibilitat que en algun moment de la seva trajectòria hagués tingut un taller obert a la zona de l'Urgell o la Segarra. Els retaules de Cervera, Verdú, Vilanova de Bellpuig o Montblanc així ho posarien de manifest.<sup>67</sup>

62.- Josep LLADONOSA, *Las calles y plazas de Lérida a través de la historia*, Lleida, P. Guimet, vol. III, pàgs. 121-122. Cfr. Carmen BERLABÉ, "Activitat pictòrica i artesanat a la Lleida del segle XV. La Seu Vella", a YARZA, FITÉ (eds.), *L'artista artesà...* op. cit. pàg. 430; J. M. LLOBET i PORTELLA: "Joan Llobet, pintor de Lleida, autor d'un retaule de l'església de Sant Pere dels Arquells (1427-1428)", a *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, 2, 2000, pàgs. 175-178.

63.- YARZA, "Pere Garcia...", op. cit., pàgs. 166-168; Cfr. Alberto VELASCO GONZÁLEZ, "Pere García de Benavarri y el retablo mayor del convento de San Francisco de Barbastro", a *Locus Amoenus*, núm. 6, 2002, en premsa.

64.- BALASCH, "Bertran de la Borda...", op. cit., pàg. 61)

65.- SANPERE, op. cit., vol. II, pàg. 47; DURAN, op. cit., pàg. 455.

66.- BALASCH, "Aproximación...", op. cit., pàg. 523-539.

67.- La Dra. Alcoy ja va posar de manifest el seu parer en aquest sentit, afegint que cal tenir present que ens trobem davant "un marc geogràfic vinculat al bisbat de Vic, ciutat per a la qual Pere Girard (o Perot Girard), ciutadà de València el 1490, hauria treballat cap al 1479" (ALCOY, "Retaule de l'Àngel Custodi...", op. cit., pàg. 55).